

Uma história de dois arquivos: aquisição, preservação, digitalização e divulgação de acervos audiovisuais¹

Anthony Seeger²

Resumo

Este artigo descreve projetos de ampliação do acesso a dois arquivos cujos acervos diferem, em muito, da maioria dos demais arquivos e bibliotecas discutidos neste simpósio – casos em que as coleções se compõem basicamente de papéis, textos ou itens de cultura material. Arquivos audiovisuais e coleções audiovisuais mantidas em instituições de natureza diversa apresentam problemas muito específicos quanto à preservação e ao acesso. A maioria dos arquivos de papel inclui, hoje, coleções cada vez maiores de áudio e de vídeo. Neste artigo, busco fornecer informações pertinentes a todos os tipos de arquivos, bem como informações relativas especificamente a arquivos audiovisuais. Nas discussões abaixo, refiro-me sobretudo a formatos de áudio; registros em vídeo, porém, padecem de muitos dos mesmos problemas, e minhas observações podem ser generalizadas para eles. Uma vez que tenho dirigido arquivos audiovisuais desde 1982, minha experiência atravessa o divisor digital, permitindo-me tratar tanto de continuidades como de diferenças entre as práticas arquivísticas da era pré-digital e as dos dias correntes.

Palavras-chave

Acervos áudio-visuais, arquivos, propriedade intelectual e direitos autorais, etnomusicologia.

1 Texto da apresentação realizada no Seminário *Memória das Culturas*, organizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/ USP) em novembro de 2007. Tradução de Fernando L. B. Vianna e Renata Mourão.

2 Professor de Etnomusicologia na University of California, Los Angeles (UCLA), Estados Unidos da América. E-mail: aseeger@ucla.edu

A Tale of Two Archives

Acquisition, Preservation, Dissemination, and the Digital Domain in two Audiovisual Archives

Anthony Seeger

Abstract

This paper describes large access projects at two archives whose holdings are very different from those of most of the archives and libraries described by the participants in this symposium. Their collections consisted mostly of paper, text, or material culture. Audiovisual archives, and the audiovisual collections held in other kinds of institutions, present very specific problems when it comes to preservation and access. Today, most paper archives have growing collections of audio and video material. In this paper I have tried to provide information of interest to all archives as well specific information for audiovisual archives. In my discussions below I will refer mostly to audio formats, but as video recordings suffer from many of the same problems, my observations can also be extended to them. Since I have directed audiovisual archives since 1982, my experience spans the digital divide and allows me to comment on the continuities as well as the differences between archival practices in the pre-digital era and today.

Keywords

Audiovisual archives, archives, intellectual property and copyright, ethnomusicology.



ico muito feliz de que este simpósio ponha em contato pessoas envolvidas com diferentes tipos de arquivos. É importante discutir abertamente os projetos que estamos conduzindo (e publicar tais discussões), compartilhando as lições aprendidas ao longo do percurso. Sempre acreditei na necessidade de trocar publicamente informações sobre nossos projetos. Somente assim outros podem tirar proveito daquilo por que já passamos, em vez de repetir os mesmos erros. Esse é o motivo de eu ter publicado reiterados artigos e livros sobre minhas experiências com arquivos³. Igualmente importante é comparar nossas experiências com as de instituições de outros países. Muito úteis

3 Para artigos sobre arquivos audiovisuais, ver especialmente: SEEGER, Anthony. The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today. *Ethnomusicology* 30:261-276, 1986; _____. Ethnomusicology and Music Law. *Ethnomusicology* 36 (3): 345-360, 1992; _____. Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property. *Yearbook for Traditional Music* 28, 1996, p. 87-105; _____. Intellectual Property and Audio Visual Archives and Collections, In *Folk Heritage Collections in Crisis*, Washington DC: Council on Library and Information Resources, May 2001, pp 36-47. Também disponível *on-line* em: <<http://www.clir.org/pubs/reports/pub96/rights.html>>; _____. New Technology Requires New Collaborations: Changing Ourselves to Better Shape the Future. *Musicology Australia, Journal of the Musicological Society of Australia* 27 (2004-2005): 94-111, 2006; e SEEGER, Anthony & CHAUDHURI, Shubha (Eds.). *Archives for the Future: Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century*. Calcutta: Seagull Press, 2004. Disponível para *download* gratuito em: <<http://www.seagullindia.com/books/default.asp>>. Esta última obra reúne importantes contribuições de arquivistas que trabalham em acervos de pesquisa ao redor do mundo. Como o artigo de 2001 – sobre questões de propriedade intelectual –, encontra-se disponível para *download* gratuito.

são as publicações e atividades de duas associações profissionais de arquivistas audiovisuais. A IASA (*International Association of Sound and Audiovisual Archives*), ONG afiliada à Unesco, publica o *IASA Journal*, e as publicações de seu comitê técnico são particularmente valiosas⁴. A ARSC (*Association of Recorded Sound Collections*), sediada nos EUA, também dispõe de uma publicação bastante valiosa (o *ARSC Journal*), e de competentes especialistas. Ambas se fazem presentes vivamente, ademais, na *internet*.

O arquivamento de formatos audiovisuais apresenta-nos problemas muito específicos. Se os acervos da maioria dos arquivos descritos neste simpósio se vêem ameaçados pela deterioração e desintegração, o estado dos acervos audiovisuais é de alerta. Entre todos os arquivos audiovisuais, os mais ameaçados são aqueles que abrigam registros de campo únicos, singulares. Diferentemente das gravações comerciais, que usualmente geram várias cópias, guardadas em diferentes instituições, a maioria das gravações documentais de perfil não-comercial registra-se em exemplar único, mantido numa só instituição. Quando o material já não pode ser reproduzido, ou a instituição deixa de existir, os sons se perdem para sempre. A fragilidade disso a que chamo “registros de campo” (gravações únicas, realizadas durante uma pesquisa) independe do formato em que os sons tiverem sido originalmente gravados e da mídia em que se encontrem presentemente preservados. Um papel de boa qualidade pode perdurar por séculos; textos podem ser lidos e compreendidos milênios depois de terem sido originalmente escritos – duas coisas que não se aplicam às mídias audiovisuais.

Desde 1877, data do primeiro registro fonográfico, sons têm sido gravados em muitos formatos de mídia diferentes, entre os quais se encontram os cilindros de cera, discos de variados tamanhos e velocidades de rotação, bobinas, fitas de ditafone, fitas magnéticas de rolo, fitas cassete, CDs, fitas DAT (*Digital Audio Tape*) e arquivos de computador, em seus diversos formatos e configurações. Sons só podem ser “lidos” por equipamentos especializados; sem tal equipamento, os formatos de registro sonoro são mudos e virtualmente inúteis. Alguns aparelhos de áudio antigos sofrem acentuada degradação; entre os mais novos, há os que se mantêm confiáveis por menos de uma década. Infelizmente, os hoje populares suportes digitais estão entre os menos estáveis, e a instabilidade tem aumentado conforme se desenvolvem novos formatos para o consumidor. Fitas DAT podem tornar-se inaptas a reproduzir

4 Ver BRADLEY, Kevin (Ed.). *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects*. S.L.: International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), 2004.

seu conteúdo em apenas alguns anos após a gravação; os suportes CD-R e DVD-R não são aceitáveis como mídia de preservação, devido a sua extrema fragilidade e ao fato de serem muito propensos a apresentar problemas. Já a contínua mudança de formatos de vídeo exige que os arquivos disponham de uma grande quantidade e variedade de aparelhos de reprodução. A questão da conservação por longos períodos tem merecido, por parte das empresas tanto de *hardware* como de *software*, atenção muito menor do que outros aspectos, como fácil acesso, controle de direitos autorais e formatos proprietários exclusivistas, em termos do equipamento que seu uso requer⁵. Preservação e acesso envolvem, hoje, diferentes estratégias e distintos formatos. Embora o formato MP3 seja o mais popular, quem quer que já tenha comparado um CD bem gravado com sua réplica em MP3 deve admitir que a escolha por esta deve-se muito mais à conveniência do que à qualidade sonora.

Arquivos audiovisuais dispersos pelo mundo passam, em sua maioria, por problemas similares. Praticamente todos enfrentam algum tipo de crise: estruturas institucionais, restrições orçamentárias, inovações tecnológicas e leis de propriedade intelectual definem o que cada arquivo pode fazer; e o que eles podem fazer influencia, por sua vez, as estruturas institucionais em que estão inseridos e, ademais, sua própria capacidade de lidar com os sempre presentes desafios financeiros e tecnológicos. No passado, muitos arquivos eram vistos como depósitos de coisas que ninguém queria mais. Hoje, muitos deles possuem coleções requisitadas, mas são percebidos por quem delas quer fazer uso com frustração: como lugares cujos funcionários dificultam o acesso à informação⁶. Na realidade, programas da Unesco (*Memória do Mundo* e o de Patrimônio Imaterial), políticas nacionais de cultura (geralmente, parte dos programas da Unesco), certas alterações nos interesses de pesquisa⁷ e o encontro de novos usos para os materiais reunidos nos arquivos

5 Desde o início da indústria da gravação, no século XIX, verifica-se a criação de dispositivos exclusivistas por parte dos principais produtores de equipamentos de reprodução. Thomas Edison fabricava cilindros fonográficos e tinha um selo para comercializar gravações de sua lavra, padrão que a Sony mantém ainda hoje.

6 Ver VALLIER, John. Balancing User Perspectives with Archival Reality. *Journal for the International Association of Sound and Audiovisual Archives*, n. 26, p. 17-22, 2005.,

7 Celso Castro e Olívia Maria Gomes da Cunha sustentam que os antropólogos estão utilizando os arquivos mais do que nunca (*Antropologia e Arquivos*, número especial, 36, de *Estudos Históricos*, julho-dezembro de 2005. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas). Rhonda Sewald argumenta, por outro lado, que poucos etnomusicólogos utilizam de fato materiais de arquivos (Sound recordings and ethnomusicology: theoretical barriers to the use of archival collections. *Resound: A Quarter-*

aumentaram o prestígio destes últimos e a importância dos conteúdos de seus acervos. Infelizmente, na maioria dos países, o interesse crescente pelas coleções não implicou orçamentos maiores para os arquivos. A muitos deles oferece-se mais material do que têm a capacidade de processar e preservar, e, ao mesmo tempo, eles se vêem criticados por usuários frustrados, desejosos de que tudo pudessem acessar pela *internet*. Tanto arquivos há muito estabelecidos como os que estão em fase de planejamento e desenvolvimento enfrentam problemas similares no que se refere a aquisição, catalogação, manutenção e migração de formatos, bem como a restrições relativas a propriedade intelectual e, ainda, a atenção às expectativas dos usuários.

Entre os problemas mais difíceis, certamente estão as questões concernentes a direitos autorais e propriedade intelectual. Em sua maioria, os arquivos estão repletos de gravações das quais não possuem direitos – para fazer cópias e distribuí-las. A legislação sobre propriedade intelectual, que vem sendo alterada – freqüentemente com efeitos retroativos –, restringe cada vez mais o uso das coleções. Nem tudo o que é legal é ético, e nem tudo o que é ético é legal. Trata-se de uma área em que abundam problemas.

Aqueles entre nós que trabalham com arquivos audiovisuais podem constatar que temos de combinar conhecimentos de biblioteconomia (para a dimensão da organização), habilidades técnicas (para a preservação), domínio das leis (para as questões de propriedade intelectual) e a capacidade de promover desavergonhadamente nossas instituições (a fim de que sua importância seja notada tanto por seu entorno institucional imediato como pelas agências de financiamento).

O Arquivo de Música Tradicional (ATM) da Universidade de Indiana

O Arquivo de Música Tradicional (ATM, na sigla em inglês) da Universidade de Indiana constituiu-se a partir das coleções pessoais e profissionais do etnomusicólogo George Herzog. Quando Herzog trabalhava no *Berlin Phonogramm-Archiv*, como assistente de Eric von Hornbostel, Franz Boas escreveu a este último perguntando por algum aluno interessado em estudar música⁸. Esse o contexto da ida de Her-

ly of the Archives of Traditional Music 24/1-2 e 3-4, 2005). Verifica-se, no entanto, a expansão de uma “etnomusicologia histórica”, que promete utilizar os recursos dos arquivos com muito mais profundidade do que a já atingida pela maioria dos etnomusicólogos.

8 Ver CHRISTENSEN, Dieter. Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology. In: NETTL, Bruno; BOHLMAN, Philip

zog para a Universidade de Columbia, onde viria a obter um Ph.D. em antropologia e a encontrar espaço para escrever importantes estudos sobre a música dos índios norte-americanos⁹. Foi grande a coleção de gravações que juntou. Quando deixou Columbia para lecionar na Universidade de Indiana (ali, seu aluno mais conhecido foi Bruno Nettl), levou consigo a vasta coleção de gravações sonoras que havia reunido para pesquisas. Esse material tornou-se a base das coleções do ATM, que é atualmente, nos Estados Unidos, o maior arquivo universitário de registros audiovisuais gerados em contexto de pesquisa.

Assim como as gravações de campo que se encontram no *Berlin Phonogramm-Archiv*, as do ATM foram feitas por estudiosos para serem analisadas por outros estudiosos; o arquivo era um centro de pesquisa. Às gravações originais juntavam-se registros suplementares. O material era documentado, catalogado e cuidadosamente preservado. Esses registros singulares eram disponibilizados para outras instituições e especialistas apenas excepcionalmente; em Indiana, eram usados para ensinar etnomusicologia e folclore. Além das gravações de campo, o ATM também adquiriu gravações comerciais de música pelo mundo afora e algumas grandes coleções de gravações de Jazz em 78 rpm.

Quando fui contratado pela Universidade de Indiana em 1982 para ensinar antropologia e etnomusicologia, assumi também, como parte de minhas responsabilidades, a diretoria do ATM. Fui informado de que o arquivo poderia ser fechado, e que suas coleções iriam para a biblioteca principal. Essa seria minha primeira experiência com as incertezas institucionais no ambiente das quais a maioria dos arquivos de pesquisa opera.

Despendi os primeiros meses de meu mandato como diretor tentando decidir se o ATM justificava os gastos e o espaço dedicados às suas atividades. Universidades lidam com muitas reivindicações a disputar orçamento e espaço, de modo que eu tinha que descobrir se o ATM realmente justificava o tempo e os recursos que consumia. Tendo formação de antropólogo, saí fazendo perguntas, é claro, para as pessoas. Avaliei as relações entre o que escutei e o que observei, e li o pouco que havia para ler sobre arquivística audiovisual.

No entanto, o livro que me propiciou o maior *insight* sobre a importância dos arquivos não foi qualquer um sobre arquivística, mas,

V. (Ed.) *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1991. p. 201-209.

9 Ver NETTL, Bruno. The dual nature of ethnomusicology in North America: the contributions of Charles Seeger and George Herzog. In: NETTL, Bruno; BOHLMAN, Philip V. (Ed.) Op. cit., p. 266-274.

sim, um de que eu estava tratando, naquele momento, num de meus cursos de teoria antropológica. Eu relia o *18 Brumário de Luís Bonaparte* quando uma passagem de seu brilhante parágrafo de abertura prendeu minha atenção:

justamente quando [os homens] parecem empenhados em revolucionar a si mesmos e às coisas, em criar algo inteiramente novo, precisamente nesses períodos de crise revolucionária, eles evocam ansiosamente os espíritos do passado em seu auxílio.¹⁰

E Marx vai adiante, para criticar o modo como isso ocorreu na Revolução de 1848 na França.

A maneira como li essa passagem foi inusual. Pude, estando com a cabeça na arquivística, de posse das minhas experiências no campo da etnologia brasileira e pensando sobre este mundo pós-colonial, ver uma influência mais positiva do passado nas transformações sociais. Entendi que Marx observara um fato muito importante: que pessoas comprometidas em revolucionar e criar algo inteiramente novo olham para o passado, amiúde, como parte da criação de seu futuro. Isso não é necessariamente ruim – em muitos casos, ao contrário, parece orientar as mudanças. O papel dos arquivos seria, portanto, preservar os recursos com os quais pessoas e comunidades poderiam recriar-se a si mesmas ou criar um novo futuro. Assim, entre os potenciais usuários de arquivos, os mais importantes haveriam de ser comunidades que têm registros seus guardados nos acervos. A partir da observação de Marx, é possível ainda inferir que as comunidades não teriam interesse nesses registros senão em períodos críticos de autotransformação, momentos em que eles poderiam constituir-se em recursos únicos¹¹.

Eu pensava nessas questões e via, também, como músicos da comunidade local de Bloomington recorriam à sala de consulta pública

10 MARX, Karl, *The eighteenth Brumaire de Louis Napoleon*, 1971 [1852]. [Em português, veja-se: MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos; seleção de textos de José Arthur Giannotti; tradução de Leandro Konder, José Arthur Giannotti e Walter Rehfeld. 4. ed., São Paulo: Nova Cultural, 1987-1988. p. 7. N. do Ed.].

11 Pôde verificá-lo a Biblioteca do Congresso [estado-unidense – N.T.], ao colocar em marcha um grande projeto para dar às comunidades indígenas norte-americanas cópias das gravações feitas em cilindros de cera no começo do século XX. Algumas dessas comunidades ficaram encantadas com as gravações e as utilizaram amplamente. Muitas outras nunca as utilizaram, de modo que as fitas se deterioraram ou desapareceram (GRAY, Judith. Returning music to the makers: the Library of Congress, American Indians, and the Federal Cylinder Project. *Cultural Survival Quarterly*. V. 20(4). Cambridge: Cultural Survival, p. 42-44, Winter 1997). Penso que os arquivos devem responder às solicitações por material que guardam, e fornecer cópias desse material sempre que alguém assim o desejar.

do ATM para ouvir gravações do nosso acervo. Ainda naquela mesma época, o ATM recebera uma carta dos índios Fox: haviam esquecido algumas músicas de um de seus rituais e queriam saber se teríamos as gravações dessa cerimônia, feitas por alguém muitos anos antes. O ATM dispunha, de fato, das gravações, realizadas, havia décadas, em cilindros de cera. Pudemos, então, fornecer as cópias a uma agradecida comunidade. O que vi em meus primeiros meses de trabalho foram exemplos do processo descrito por Marx. Concluí daí que os investimentos e os esforços gastos nos arquivos são totalmente justificados, e continuo acreditando nisso até hoje. Para serem eficientes, contudo, os arquivos necessitam melhorar sua acessibilidade e tomar providências para preservar as coleções com tanto cuidado quanto possível, de tal modo que elas venham a estar disponíveis quando alguém requisitar sua utilização.

Melhoria da acessibilidade por meio da migração de informações, novos contratos e catálogos *on-line* antes da *web*

Um dos maiores projetos que conduzi nos anos em que estive à frente do ATM ilustra a inter-relação entre preservação e acesso, demonstrando como esforços para melhorar a primeira requerem ações relativas ao último, e vice-versa. Descrevo o projeto aqui para destacar os benefícios de uma abordagem que trate preservação e acesso de modo coordenado.

No ATM, um dos problemas mais prementes de preservação eram os cilindros de cera que guardavam antigos registros sonoros. Gravados entre 1897 e 1938, superavam o número de 5.000. Cilindros são prioridade de preservação em qualquer arquivo, devido à deterioração lenta, ao mofo e à fragilidade da cera. No nosso caso, alguns haviam sido copiados em discos de vinil e fitas de rolo, mas essas outras mídias também estavam em processo de degradação.

Candidatei-me a uma dotação financeira no âmbito do *Cylinder Project*, iniciativa da Biblioteca do Congresso dos EUA que havia desenvolvido um moderno aparelho de reprodução fonográfica; com ele, podia-se transpassar o conteúdo dos cilindros àquilo que mais se aceitava, à época, como mídia de preservação: as fitas de rolo de 1/4" de largura¹². Uma vez realizadas as cópias, esses registros puderam ser transferidos para as então "novas" mídias de acesso: as fitas cassete. Obtive finan-

12 Ao *National Endowment for the Humanities* e à *National Science Foundation* devo agradecer o apoio dado às atividades de preservação e acesso do ATM entre 1983 e 1987. Sem esse financiamento, as atividades descritas não teriam sido possíveis.

ciamento, também, para um projeto de renegociação de contratos – das 1.100 coleções de gravações de campo originais que havia no acervo do ATM. O objetivo da renegociação era facilitar o acesso a pelo menos parte de cada coleção, e passar a limpo algumas questões de direito de propriedade. Como ocorre em muitos arquivos, quem depositasse coleções obtidas por meio de trabalho de campo no ATM tinha de assinar uma autorização transferindo os direitos sobre as gravações para o arquivo e indicando o grau de acessibilidade permitido a cada material. Costumavam-se oferecer três níveis de restrição, indo do acesso aberto, para uso não-comercial, até a proibição absoluta de acesso. Muitas das coleções do ATM haviam sido depositadas com regimes de acesso bastante restritos. Escrevi um novo modelo de contrato estipulando, entre outras coisas, que os níveis mais altos de restrição seriam revistos a cada dez anos, em lugar de se perpetuarem. O novo contrato também tornava possível que os depositantes restringissem apenas certas gravações, liberando o acesso a outras da mesma coleção¹³. Parecia-me que, ainda quando certa parte de uma coleção fosse delicada ou inapropriada para a disseminação pública, outros de seus conteúdos podiam ser perfeitamente apropriados para um acesso ampliado.

Além de renegociar os contratos dos depositantes, obtive também um auxílio financeiro para cuidar de que as gravações de campo constantes do arquivo fossem catalogadas no OCLC (um grande catálogo *on-line*)¹⁴. Assim, as informações básicas sobre esses registros passaram a estar disponíveis em milhares de bibliotecas ao redor do mundo. Escolhi o OCLC, em vez de construir uma base de dados própria, por dois motivos. Primeiro, eu conhecia o caso em que, depois de a Universidade de Indiana ter feito uma alteração de *software* em seu servidor, a base de dados de seu Arquivo de Folclore tornou-se indisponível, com o que se perderam dois anos de intensa inserção de dados – isso pode ser igualmente problemático quando um arquivo desenvolve seu próprio *software*, ou quando usa um *software* cujo fabricante vem a sair do mercado. Em segundo lugar, eu queria que as informações sobre os acervos do arquivo chegassem ao maior número de pessoas e instituições possíveis. Decidimos proceder à catalogação ao nível “coleção” – o que pode variar desde um até centenas de elementos depositados por uma única pessoa. A catalogação no OCLC exige o manejo de técnicas

13 Infelizmente, não antevi as oportunidades de divulgação oferecidas pela *internet* (estávamos, então, em 1981). Se as tivesse previsto, eu teria incluído nos contratos, como uma opção, a acessibilidade pela *internet*.

14 O autor se refere, possivelmente, ao *Online Computer Library Center* (www.oclc.org). [N.T.]

sofisticadas, com o uso do formato MARC e das regras AACR2. São esse formato e essas regras, contudo, que permitiriam a um usuário em busca, por exemplo, dos trabalhos de Franz Boas descobrir que, além dos livros disponíveis em diversas bibliotecas, cópias das gravações de campo que o antropólogo realizou entre os Kwakiutl, provavelmente em 1893, poderiam ser encontradas no ATM. Da mesma forma, indivíduos Kwakiutl que estivessem interessados em trabalhos realizados sobre eles próprios descobririam que, além do material escrito que se acumula há séculos, gravações de sua língua e de sua música conservaram-se. Publicamos, ademais do catálogo *on-line* OCLC, um catálogo impresso relativo especificamente às coleções em cilindros de cera, o qual inclui um ensaio sobre os desafios de fazer cópias a partir deste suporte¹⁵. Juntos, os projetos permitiram que usuários potenciais pudessem descobrir facilmente algo que fosse sobre as coleções do ATM. Os projetos também reduziram as restrições de acesso a muitas coleções e possibilitaram, com a passagem das cópias de preservação a fitas de rolo, maior rapidez na criação de cópias de audição.

Descrevi em detalhes o projeto pré-digital da Universidade de Indiana porque acredito que todos os arquivos precisam lidar integralmente com acesso, direitos de propriedade intelectual, catalogação e preservação. No ATM, fiz isso de uma determinada maneira; no *Smithsonian Institution*, apenas alguns anos depois, os sons digitais e a *internet* ofereceram diferentes oportunidades para atingir os mesmos objetivos.

***A Folkways Record Company como um arquivo público:
o objetivo de fazer o máximo de cópias
para o maior número de pessoas***

Apesar de ter melhorado o acesso às coleções do ATM, sentia-me continuamente frustrado por certas restrições de colecionadores em relação aos seus materiais e pela inflexibilidade das regras de direitos autorais, que impediam o ATM de conceder a seus usuários cópias de gravações de perfil comercial. Quando me ofereceram a oportunidade de ser o primeiro curador de uma gravadora independente, adquirida em 1986 pelo *Smithsonian Institution* (um complexo museológico em Washington, DC, algo parecido com um museu nacional dos EUA), aceitei o trabalho. O objetivo de uma gravadora é, obviamente, divul-

15 SEEGER, Anthony; SPEAR, Louise M. (Eds.). *Early field recordings: a catalogue of the cylinder collections at the Indiana University Archives of Traditional Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

gar a música tão amplamente quanto possível, aspecto com o qual eu me frustrara no ATM¹⁶.

A gravadora *Folkways* foi fundada por um engenheiro de som, o visionário Moses Asch (Goldsmith). Algumas vezes, Asch referia-se ao seu volumoso catálogo, de mais de 2.100 LPs¹⁷, como um arquivo público de música, literatura e sons do mundo. Sua intenção era lançar gravações de todos os sons do mundo. Entre 1948 e 1986, ele pôs em circulação o que seria então o suprasumo dos projetos de multimídia: os LPs de doze polegadas da *Folkways* vinham acomodados em refinadas embalagens, cuidadosamente acompanhados de ilustrações artísticas e de livretos de informações sobre as gravações. Cada livreto tinha entre 4 e 50 páginas e incluía descrições dos sons, das letras das canções, de fotografias e, às vezes, bibliografias e discografias. Asch lançou diversos LPs de importantes antropólogos, etnomusicólogos, folcloristas e músicos. Também foi o responsável por centenas de LPs de gravações vocais, ensino de idiomas, música eletroacústica de vanguarda, assim como por um grande número de LPs de *folk* americano e de músicas tradicionais, de nomes como Woody Guthrie, Lead Belly, Pete Seeger e Ella Jenkins. Dinheiro, mesmo, conseguia com uma série popular de gravações infantis. E soube desenvolver um sistema muito eficiente para publicar gravações de maneira barata e com boa distribuição para lojas e bibliotecas.

Quando Moses Asch lançava algo, não suspendia facilmente sua produção. Argumentava que não é porque se usa pouco uma determinada letra que a eliminamos do alfabeto. De maneira similar, o fato de uma gravação não ter boa vendagem não seria motivo para interromper sua reprodução – embora a maioria das gravadoras deixem de distribuir trabalhos que vendem poucas cópias por ano, por conta dos custos para mantê-los no prelo. O resultado é que o acúmulo de LPs produzidos por Asch transformou-se numa espécie de arquivo público. Ali se encontra-

16 Importa enfatizar que o ATM continuou a gerar novos e relevantes projetos de arquivamento audiovisual, e segue sendo um dos mais dinâmicos centros desse tipo de atividade nos EUA. Entre seus projetos, há um colaborativo, de arquivamento de vídeos (EVI: <<http://www.indiana.edu/~eviada/>>), e outro, também colaborativo, de preservação de áudio (*Sound Directions*: <<http://www.dlib.indiana.edu/projects/sounddirections/index.shtml>>).

17 Para os que não estão familiarizados com o acrônimo: a designação LP refere-se aos discos de vinil ditos *Long Play*, que foram um dos primeiros meios de distribuição comercial de música – desde 1950, aproximadamente, até a introdução do CD na década de 1980. Os LPs armazenavam trinta minutos de música em cada lado. Eram tocados por uma agulha que percorria suas ranhuras conforme ele rodava numa plataforma giratória de 33,3 rotações por minuto. Normalmente, LPs continham álbuns inteiros; faixas avulsas eram gravadas em discos de 78 rpm ou 45 rpm.

vam registros indisponíveis em qualquer outro lugar, mantidos, ademais, em vinil – uma mídia razoavelmente estável para preservação¹⁸.

No fim de sua vida, Asch procurou empresas e instituições dispostas a manter disponíveis para o público todos os títulos que ele havia lançado; apenas o *Smithsonian* comprometeu-se a fazê-lo. Fui contratado para avaliar como isso poderia ser feito sem que se perdesse dinheiro. Na realidade, eu acabaria sendo o diretor de uma gravadora comercial instalada num Museu Nacional sem fins lucrativos.

Muitos museus ao redor do mundo são exclusivamente financiados com verbas governamentais. O *Smithsonian* é uma instituição mista, na qual as políticas são estabelecidas por um Conselho Diretor, e não por algum setor do governo dos Estados Unidos. Parte de seu orçamento provém de alocações do Congresso americano; outra parte origina-se de seus próprios fundos; e ainda outra vem de suas várias atividades comerciais, entre as quais figuram as lojas e restaurantes do museu, uma editora, uma revista e a gravadora. No início, a administração do Instituto esperava que a *Folkways* se sustentasse por seus próprios meios. Além de pagar meu salário, contratou dois arquivistas para organizar e cuidar das gravações, das fotos, das correspondências e de outros materiais que acompanhavam a coleção da *Folkways* – originais que vieram com as coleções e ainda pagavam o meu salário. Esperava-se que eu, como diretor, me encarregasse de todas as demais despesas, contando para tanto com o lucro obtido na venda das gravações em lojas e outros pontos de distribuição. Esse arranjo, basicamente um projeto cultural de um museu num contexto de mercado capitalista, é inteiramente coerente com as políticas estado-unidenses de cultura: os Estados Unidos são, provavelmente, o único país industrializado que não tem um Ministério da Cultura; em vez disso, a cultura é relegada ao mercado, sendo sustentada por patrocínios e vendas, entre

18 É muito importante ter clareza quanto à diferença entre LPs e coleções de campo como as do ATM. Tais coleções podem conter centenas de horas de gravação, várias gravações de um mesmo trecho de música ou de uma história que se conta, e performances (de música ou de narração) que se estendem por muitas horas. LPs, por sua vez, guardam um máximo de cerca de cinquenta minutos de gravação e não trazem, usualmente, mais do que excertos de coleções de campo. O CD manifesta limitação similar. É apenas raramente que se encontram gravações por inteiro de performances musicais e cerimoniais de culturas não-ocidentais. Minhas coleções sobre música e expressão oral dos Kĩsêdjê [NT: ou Suyá, povo indígena do Brasil central] têm cerca de 100 horas de duração, e as gravações são todas excertos. Gravações comerciais não podem substituir coleções de campo; podem, no entanto, divulgar os registros sonoros muito mais amplamente do que a maioria dos arquivos tem sido capaz de fazer até o momento.

outras formas, e apenas uma pequena parte do dinheiro destinado às atividades culturais vem diretamente do governo.

Quando cheguei ao *Smithsonian*, praticamente sem nenhuma experiência em produção fonográfica, recorri novamente a minhas técnicas antropológicas; dessa vez, a fim de aprender como outras gravadoras pequenas e independentes faziam para operar num sistema de mercado capitalista fortemente orientado para escalas massivas de consumo. Radcliffe-Brown tanto quanto Marshall Sahlins mostrar-se-iam de grande valia. Logo descobri que gravadoras eram bastante parecidas com aquilo que a antropologia social entende serem as sociedades: redes de direitos e obrigações. Os contratos com artistas que Moser Asch e, depois, eu próprio assinamos davam-nos o direito de fazer quantas cópias quiséssemos do produto da arte deles, e a obrigação de pagar-lhes *royalties* sobre as vendas. Similares a essas, outras relações de direitos e obrigações estabeleciam-se com detentores de direitos autorais, distribuidores e varejistas.

Para materiais especializados, como os produzidos por pequenos selos independentes, o mercado fonográfico de varejo não funcionava muito bem. As práticas de mercado estavam sob controle de grandes empresas transnacionais, e os preços eram estabelecidos com base em muitíssimas vendas de um único título. Produzir 100.000 cópias de um único CD é muito mais barato do que produzir 2.000 cópias de 20 CDs diferentes, mas nós competíamos no mesmo mercado que os produtores massivos. Nenhuma loja de discos quer estocar produtos obscuros, que talvez não vendam sequer uma cópia por ano. Para uma gravadora independente, ou para um arquivo, é muito difícil recuperar seus custos por meio da venda de títulos “não-populares” (que vendem poucas cópias). Isso se torna particularmente difícil pelo modo como se estabelecem os preços. Nosso distribuidor comprava os CDs a US\$ 7,50 e os vendia para as lojas varejistas por algo em torno de US\$ 10,50; as lojas os venderiam a qualquer coisa entre US\$ 15,00 e US\$ 19,00. Contando os custos de produção do CD e da impressão do folheto, a remuneração dos *royalties* sobre as vendas e o pagamento de salário de uma pequena equipe, era preciso um considerável jogo de cintura para não perder dinheiro¹⁹.

Apesar das dificuldades, todos os títulos da *Folkways* puderam ser mantidos em disponibilidade para o público, muitos deles gravados sob encomenda – em cassetes e, hoje, em CD-Rs. Descobrimos que

19 Uma descrição mais detalhada do mundo das gravadoras, em sua faceta econômica, encontra-se em SEEGER, Anthony. *Ethnomusicologists, archives, professional organizations, and the shifting ethics of intellectual property*, Op. cit. p. 87-105.

o sistema comercial estabelecido para os meios massivos poderia ser utilizado para distribuir produtos com tal perfil especializado, desde que mantivéssemos os custos num patamar reduzido e vendêssemos muito. Com um novo selo, chamado *Smithsonian Folways Recording*, lançamos aproximadamente 25 novos títulos de CDs no período de um ano, e vendemos entre 200.000 e 250.000 itens por ano. Recebemos ótimas críticas, tivemos boa quantidade de músicas tocadas nas rádios e pudemos destinar parte do lucro à preservação. O mais gratificante de tudo talvez tenham sido as entusiasmas cartas e ligações que recebemos de pessoas que adquiriram as gravações. Contavam-nos como as gravações tinham “mudado suas vidas” ou as inspirado a aprender mais sobre aquilo que tinham escutado. Também foi muito recompensador atingir audiências relativamente grandes com as idéias veiculadas nos – e por meio dos – CDs: o título que menos vendeu superou, ainda assim, a vendagem anterior de todos os meus livros juntos. O *Folkways* era um arquivo que se baseava na produção: a coleção foi especialmente projetada para distribuição ampla, por meio de canais comerciais. Tratei de aumentar o tamanho e a variedade interna da coleção, adquirindo várias outras gravadoras pequenas e independentes para o *Smithsonian* e, da mesma maneira que antes, tornando seus títulos acessíveis. Entretanto, minha política de aquisição tinha um foco: aceitar, unicamente, coleções que viessem acompanhadas dos direitos para distribuição comercial; casos distintos eu indicava para a Biblioteca do Congresso, ou para a Universidade de Indiana.

Todas as gravadoras, assim como pequenas editoras e fornecedores de outros produtos especiais, queixam-se da distribuição que têm. Quando a *web* revelou novos meios de disseminação de música e texto, minha reação foi plenamente positiva. Se embarcássemos na distribuição *on-line*, em vez de continuar no sistema acima descrito, pareceu-me que poderíamos oferecer músicas pela metade do preço e pagar os artistas em dobro. Isso beneficiaria tanto os consumidores como os artistas. Também poderíamos oferecer mais textos e fotografias do que o possível de acomodar dentro de pequenas caixas de CD.

Entretanto, a reação da maioria das grandes gravadoras foi muito diferente, e os anos subseqüentes assistiriam a drásticas mudanças no modo como se consome música, na forma de atuação das empresas e nos rumos assumidos pela *web* no tocante à música e ao vídeo. Na minha opinião, contudo, a *internet* abriu novos caminhos para lidarmos com distribuição e acesso de música e informação. Esse entusiasmo com os potenciais da *internet*, que eu compartilhava com outros colegas, conduziu ao desenvolvimento do *Smithsonian GlobalSound*,

projeto que combina preservação, digitalização e recursos de *internet* com política cultural e colaboração internacional.

O projeto Smithsonian GlobalSound

Conceitos e planejamento

O projeto *Smithsonian GlobalSound* concebeu a criação de uma rede de arquivos audiovisuais. Cada um deles disponibilizaria parte de suas coleções para serem “baixadas”, mediante pagamento, de um portal eletrônico único, hospedado pelo *Smithsonian*. Inicialmente financiado pela Fundação Rockefeller, o projeto baseou-se em cinco considerações principais:

1. Em todo o mundo, observa-se o desaparecimento de artes tradicionais, devido à escassez de artistas jovens que se empenhem em aprendê-las com mestres mais velhos. Entre as causas deste fenômeno, destaca-se a falta de prestígio e de recompensa monetária no campo das artes tradicionais. Dinheiro e fama estão, na maioria dos casos, diretamente associados com as formas populares que se vêem promovidas pela indústria global de entretenimento e protegidas pelas leis de propriedade intelectual. Se fosse possível remunerar diretamente os artistas locais, isto implicaria renda e prestígio para eles e sua arte, e outros jovens, possivelmente, seriam encorajados a aprendê-la.
2. Arquivos mundo afora possuem coleções admiráveis de gravações de perfil não-comercial, mas tanto os arquivos como as coleções encontram-se ameaçados por falta de financiamento, de prestígio e de possibilidades técnicas para transferir os registros ao formato digital. Se fosse possível arrecadar dinheiro com vendas, pela *internet*, de parte de suas coleções, arquivos e artistas ganhariam prestígio e renda, e lhes seria mais fácil juntar dinheiro para atender a suas outras necessidades.
3. Ao redor do mundo, vários pequenos arquivos audiovisuais carecem de assistência no enfrentamento de seus problemas práticos e técnicos. Seria muito útil se uma rede de arquivos audiovisuais pudesse compartilhar saberes especializados relativos tanto a assuntos técnicos, como digitalização e condições de armazenagem de dados, quanto a questões práticas, como procedimentos referentes à propriedade intelectual.
4. Dispersas pelo mundo, e em número pequeno mas significativo, há pessoas que gostariam de ter acesso, pela *internet*, àquilo que se configura como uma considerável variedade de tradições musicais

não-comerciais. No entanto, a maior parte do material que lhes está disponível foi gravada para uso comercial, em lugar de atender a propósitos não-comerciais. Materiais audiovisuais de pesquisadores, ora reunidos em coleções e arquivos, podem proporcionar um tipo realmente distinto de experiência musical e intelectual.

5. Seria preciso oferecer não somente sons, mas também documentos escritos, fotografias e outros materiais que auxiliassem o público em geral a compreender a natureza e o significado dos registros de áudio que viessem a acessar. O uso da *internet* para compartilhar informações sonoras digitalizadas, verificado nos anos 1990, foi como um passo atrás em relação aos pacotes multimídias de acompanhamento de LPs. A informação digitalizada de áudio podia ser facilmente compartilhada, mas a documentação, as fotografias e os materiais de referência que havia nos LPs ficavam ausentes da *internet*. Seria proveitoso criar um novo modelo de distribuição de sons, a integrar texto, fotografia e música.

A fim de levar em conta essas considerações, o projeto *GlobalSound* trabalhou com a idéia de que, ao acessar a rede de arquivos, os usuários deveriam pagar para realizar o *download* de músicas. Na medida em que há um sistema de mercado global, parecia-nos que ele podia ser usado para propiciar aos artistas locais e aos arquivos grande parte do dinheiro e do prestígio de que eles necessitam. Os fundos recebidos seriam divididos da seguinte maneira: 50% iria para o *Smithsonian*, para manutenção do *site*, recrutamento de novos arquivos dispostos a participar do projeto e restituição, à Fundação *Rockefeller*, do dinheiro por ela emprestado para o empreendimento²⁰. Os outros 50% seriam enviados para o arquivo do qual a música fora comprada. Este arquivo seria então responsável por enviar metade do que recebeu para os artistas, e utilizar a outra metade para suas próprias despesas e operações. A idéia era os artistas receberem 25% das vendas. O dinheiro daí advindo era ao mesmo tempo um meio de troca e um símbolo de status na comunidade internacional – percebemos que, tanto para o artista como para os arquivos, o status conferido pelos pagamentos

20 De início, o financiamento da Fundação Rockefeller veio na forma de um empréstimo a ser quitado quando o projeto estivesse em pleno funcionamento. O empréstimo era parte de um experimento da Fundação no apoio a novas organizações que trabalhassem com arte em diferentes partes do mundo. Lamentavelmente, a maioria dos projetos mostrou-se insustentável, e o programa não teve continuidade. No fim das contas, os funcionários da Rockefeller acabariam por perdoar a dívida do *GlobalSound*, mas de uma forma em que o projeto se obrigava a gerar receita para abater os custos iniciais. Sem o generoso auxílio da Fundação Rockefeller, e também da Fundação Aga Khan, da Fundação Paul Allen e de outras, ele nunca poderia ter sido implementado.

podia ser tão importante quanto seu valor de troca. Acreditamos que ambas as partes poderiam transformar esse capital simbólico (Bourdieu) em capital de fato – por meio do aumento da atividade profissional, no caso dos artistas, e de uma bem-sucedida captação de fundos, no dos arquivos.

O *GlobalSound* foi inicialmente implementado com a coleção da *Folkways* e as de duas outras instituições. Os *Arquivos e Centro de Pesquisa em Etnomusicologia* (ARCE, na sigla em inglês), de Nova Délhi, na Índia, e a *Biblioteca Internacional de Música Africana* (ILAM), em Grahams Town, África do Sul, foram os primeiros arquivos da rede. As duas entidades foram selecionadas porque já tinham um projeto de digitalização em andamento. Ademais, vinculavam-se a organizações relativamente pequenas, dispondo de uma autonomia para embarcar num projeto desse tipo que muitas instituições nacionais não têm. Finalmente, cada uma era dirigida por um pesquisador/administrador experientes, com quem foi fácil estabelecer boas relações de trabalho²¹. A cada arquivo foi concedido um financiamento inicial para continuar a digitalização, preparar para *uploading* 1.000 faixas de áudio – bem como a documentação a elas associada – e estabelecer critérios de pagamento de *royalties* aos artistas. Como contrapartida ao financiamento, os arquivos comprometiam-se a fornecer as faixas para o *GlobalSound* com exclusividade de cinco anos (renováveis); depois disso, poderiam distribuí-las de outras maneiras.

Obtenção de permissões de propriedade intelectual na Índia

Visto que as questões de propriedade intelectual são muito importantes para os arquivos que pretendem distribuir materiais, vale descrever o modo como os ARCE adquiriram as necessárias autorizações que viriam a enviar ao *GlobalSound*. A legislação de direitos autorais na Índia foi recentemente alterada. As leis atuais concedem aos artistas executantes o controle total sobre o uso comercial de suas execuções. Como os colecionadores originais das músicas reunidas nos arquivos não haviam previsto o uso comercial de suas gravações, não adquiriram qualquer permissão para tal uso²².

21 Pelas ativas colaborações que deram ao projeto, sou especialmente grato ao Dr. Shubha Chaudhuri, diretor dos ARCE, e a Andrew Tracy, diretor do ILAM. Faço votos de que suas instituições se beneficiem amplamente do envolvimento nesse projeto.

22 O mesmo problema ocorre com a maioria das coleções de campo originais mantidas hoje por arquivos audiovisuais, detentores, em geral, de acervos enormes, mas não dos direitos para divulgá-los. Eis porque o caso indiano é importante: ele pode gerar um modelo de obtenção de direitos para coleções já existentes.

Os funcionários dos ARCE iniciaram o trabalho contatando todos os pesquisadores que tinham depositado coleções no arquivo e perguntando se eles estavam dispostos a ter suas gravações utilizadas pelo *GlobalSound*. Também perguntavam aos depositantes se poderiam ajudar a contatar os artistas que tinham material gravado no acervo, a fim de obter sua autorização contratual para uso comercial e distribuição via *internet* de sua performance musical. Como os ARCE são relativamente novos, os depositantes ainda estavam, em sua maioria, vivos, e a maior parte deles concordou com tal utilização de suas coleções, desde que as permissões fossem obtidas. Alguns pesquisadores apontaram artistas que provavelmente concordariam com a utilização de seu trabalho; outros foram a campo de posse de contratos de divulgação digital, em busca das assinaturas dos artistas.

Para encorajar os artistas a assinar os contratos, os ARCE ofereceram um adiantamento dos primeiros 100 *downloads* de suas performances, no valor de US\$ 25 cada faixa. A fim de que o dinheiro oferecido fosse atrativo para os artistas, ao menos cinco faixas de cada artista ou grupo foram contratadas. US\$ 125, com a possibilidade de virarem mais, configuravam uma quantia bastante atrativa na Índia de então. Até dezembro de 2007, nenhum artista contatado havia se recusado a assinar contrato.

Embora o processo fosse muito demorado, o resultado foi que os ARCE conseguiram permissão para distribuir algumas de suas gravações de campo na *internet*. Alguns benefícios inesperados também foram obtidos. Primeiro, os artistas auxiliaram na preparação do material escrito que viria a acompanhar as faixas e, geralmente, contribuíram para a melhoria da documentação dos arquivos. Segundo, alguns artistas ofereceram-se para realizar novas gravações, depositando-as também nos ARCE. Desse modo, a instituição passou a ter, nos artistas, colaboradores, e vice-versa. As coleções aumentaram e as documentações melhoraram; os artistas passaram a apreciar o que os arquivos poderiam fazer; e os usuários puderam acessar as músicas pela *internet*.

A maior parte dos acervos do arquivo ILAM, na África do Sul, foi gravada pelos membros de uma mesma família, ao longo de um extenso período de tempo, e em diversos países africanos. Os desafios em relação à distribuição de *royalties* são, nesse caso, bem diferentes do anterior, e opções para o pagamento ainda estão sendo estudadas.

O GlobalSound em 2007

Transcorreram seis anos desde que começamos a pensar no projeto *GlobalSound* até que lançamos seu *site*: www.smithsonianglobalsound.org. O atraso era, em parte, esperado, devido às mudanças constantes nas técnicas de administração de conteúdos musicais na *internet*, à complexidade do *software* necessário para rodar o sistema, e ao tempo necessário para que as instituições envolvidas preparassem suas coleções. Às vezes, eu duvidava de que o *site* viesse a ser realmente lançado (muitos projetos digitais acabam fracassando), de modo que fiquei bastante aliviado quando o foi.

O *site* oferece *downloads* pagos de todas as faixas que foram disponibilizadas pelas três instituições envolvidas, além de diversos serviços gratuitos. As informações sobre as faixas – por exemplo, notas de esclarecimento sobre gravações da *Folkways* ou traduções de cantos épicos dos ARCE – encontram-se disponíveis para *download* gratuito. Usuários podem ouvir pequenas amostras das faixas antes de comprá-las, possibilitando decidir se querem mesmo fazê-lo. Ademais, o *site* constantemente reproduz exemplos de músicas das coleções, oferece *podcasts* gratuitos de programas de rádio e de algumas performances e, ainda, vídeos com alguns dos artistas a demonstrarem como os instrumentos são tocados. Parte significativa do *site* é dedicada ao uso educativo dos materiais disponíveis por meio do projeto. Planos de aulas, criados por professores, sugerem como usar os materiais disponíveis a fim de colocar as crianças em contato com a variedade de músicas e comunidades pelo mundo. Outras possibilidades, como adicionar um espaço *wiki*, que permitisse atualizar e aprimorar as informações sobre os registros artísticos, estão sendo discutidas.

Além do acesso individual permitido pelo *website*, universidades, escolas e outras instituições podem fazer uma assinatura anual dos acervos do *GlobalSound*. Com isso, e sem despesas adicionais, qualquer pessoa que utilize o computador da instituição assinante poderá ouvir, por meio de reproduções *on-line* em tempo real (*streaming*), as versões completas de todas as gravações disponíveis no *site*. Essa função é especialmente interessante para as atividades educacionais, porque permite que estudantes explorem livremente a variedade existente, em lugar de ouvir apenas as faixas selecionadas pelo professor. Faço uso desse recurso em minhas aulas.

Ainda há que se esperar para ver se o projeto gerará dinheiro suficiente para pagar suas despesas e recrutar novos integrantes para a rede de arquivos. Os *downloads* pagos um-a-um são menos frequentes

do que o inicialmente previsto, ao passo que as assinaturas institucionais estão proporcionando uma considerável entrada de recursos. Até onde sei, nenhuma das faixas disponibilizadas pelos artistas indianos atingiu os 100 *downloads*, mas as vendas estão sendo controladas.

Tendo em vista a colaboração interinstitucional, vale a pena sublinhar que o *GlobalSound* deparou-se, ao longo dos seus sete anos de desenvolvimento, com inúmeros problemas que afetaram seus resultados. Dentre esses problemas, destacam-se: 1) mudanças nos padrões de uso da *internet* e crescentes expectativas de que não haveria custos para dela baixar músicas; 2) a falta de fotografias e informações suplementares às coleções dos ARCE e do ILAM – a *Folkways* tinha algumas fotografias e textos relacionados a cada gravação sonora, mas os ARCE e o ILAM nem sempre²³; 3) problemas para criar um banco de dados fácil de usar, devido à falta de tesouros e de arquivos de autoridade²⁴ que ajudassem a catalogar tradições musicais locais de todo o mundo; 4) dificuldades para criar um sistema que permitisse o acompanhamento das vendas e licenças de cada faixa avulsa, e não de álbuns completos²⁵; 5) altos custos financeiros do projeto – subestimamos enormemente o tempo e as despesas envolvidos na criação e na implementação do *GlobalSound*.

A despeito das dificuldades, sempre tive para mim que, mesmo se não fôssemos bem-sucedidos na sua implementação, teríamos estabelecido um precedente importante ao planejar um empreendimento colaborativo entre arquivos de diferentes países, que pretendia beneficiar, ao mesmo tempo, artistas locais e as instituições que mantinham gravações originais destes artistas. Agora que está em funcionamento, o projeto enfrenta novos problemas de sustentabilidade e desenvolvimento, mas se consolida como um modelo alternativo face aos *sites* mais comerciais que hoje distribuem música na *internet*.

23 A ênfase de arquivos audiovisuais está posta, geralmente, nos sons, em detrimento de outros tipos de informação. Em função disso, não é raro que esses arquivos careçam dos recursos multimídia que seriam desejáveis para adequar-se ao uso multimidiático da *internet* que fora originalmente planejado para o *GlobalSound*.

24 “Arquivos de autoridade” traduz, aqui, *Página: 21 authority files*, conceito da área da ciência da informação. A expressão nada tem a ver, portanto, com a noção de “arquivo” (*archive*) que prevalece no artigo: entidade que reúne acervos, coleções etc. [N.T.]

25 Os balanços de *royalties* da *Folkways* tornaram-se extremamente complexos, já que alguns artistas gravaram centenas de faixas e cada faixa teve vendagem própria. Em vez de calcular *royalties* sobre 2.200 itens diferentes (os álbuns), o *Smithsonian* tem, agora, de controlar o pagamento de *royalties* sobre mais de 35.000 itens (as faixas). Quando a viabilidade do projeto estiver assegurada, suspeito que o instituto buscará novos arquivos parceiros, cujas coleções complementem as já disponíveis.

Sugiro aos leitores que acessem www.smithsonianglobalsound.org e explorem o *website*. Longe de ser perfeito, ele é uma tentativa de prover um serviço autossustentável para o público em geral, beneficiando tanto artistas e comunidades locais como arquivos audiovisuais de diferentes partes do mundo.

Conclusão

As diferenças entre a era analógica e a era digital são muitas vezes exageradas. Os projetos do ATM e do *Smithsonian GlobalSound*, apesar de terem sido desenvolvidos em momentos distintos, compartilham várias características importantes. Ambos tiveram como resultado a melhoria do acesso às coleções dos arquivos; ambos envolveram o estabelecimento de novos tipos de direitos para parte das coleções, gerando melhorias no acesso e maior rapidez na distribuição; ambos envolveram a transferência de registros sonoros em situação de ameaça para novas mídias que (é o que esperamos) incrementarão a chance de que se vejam preservados por longos períodos. Os dois projetos diferiram no referente às tecnologias utilizadas, ao uso comercial das vendas para dar suporte a artistas e arquivos, e aos formatos de multimídia em que se ampararam.

Dado que arquivos buscam aprimorar o acesso a suas coleções, é muito importante pensar para além das questões técnicas relativas a formatos de digitalização de informação e a catalogação. Arquivos também têm de resolver incontornáveis questões de direitos de propriedade intelectual e de dar forma a novos tipos de relacionamento com seus congêneres, com as pessoas que depositam gravações nas suas coleções e com as pessoas cujas performances estão aí registradas. Apenas lidando, a um só tempo, com acesso, direitos e preservação, é que começarão a estar, nas palavras de Karl Marx, “empenhados em revolucionar a si mesmos e às coisas, em criar algo inteiramente novo”. Se utilizam muito o passado, arquivos devem evocar em auxílio próprio não apenas seus espíritos, mas também as vozes, aspirações, talentos e o humano dos tempos pretéritos – de modo a que possam servir, no presente e no futuro, às expectativas e às vidas das pessoas.

Recebido em 14 de janeiro de 2009

Aprovado em 15 de fevereiro de 2009